



Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.)

Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII^e siècle

Noémie Étienne

DOI : 10.4000/books.inha.4065

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel

Lieu d'édition : Dijon

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902677



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

ÉTIENNE, Noémie. *La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII^e siècle* In : *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais* [en ligne]. Dijon : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4065>>. ISBN : 9782917902677. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4065>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII^e siècle*

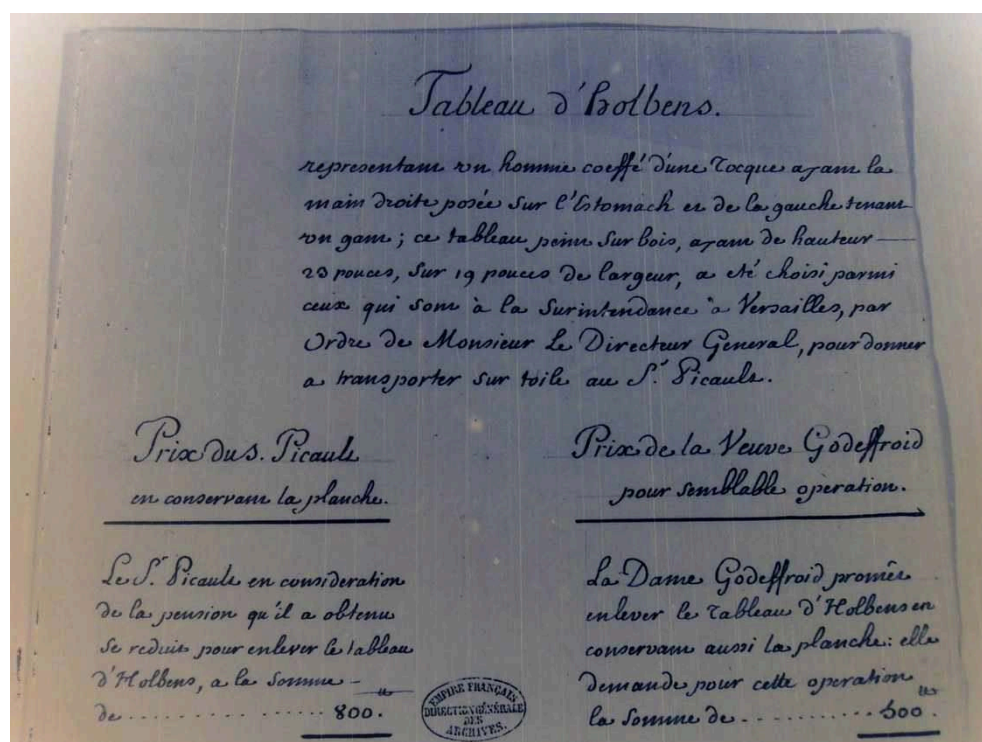
Noémie Étienne

- 1 Évoquer une restauratrice de tableaux dans un volume consacré aux discours sur l'art ne va pas de soi. Cela suppose que le savoir sur les objets peut prendre des formes diverses et se repérer chez des individus dont les activités sont variées. La restauratrice de tableaux n'est pas, en effet, une figure classique de la connaissance, ni la productrice d'un discours savant largement diffusé. Il nous semble néanmoins qu'elle trouve une place légitime parmi les auteures présentées ici et possède un savoir spécifique lié à son travail sur les œuvres d'art. Dans cette perspective, le présent article vise, d'une part, à présenter la figure de Marie-Jacob Godefroid (env. 1705-1775), restauratrice de tableaux¹, et d'autre part, à réfléchir au rapport que la restauratrice entretient avec ce qui relève du domaine de la « théorie ». Nous souhaitons mettre en évidence ses connaissances en nous fondant sur une analyse de sa production écrite – même si celle-ci reste modeste et majoritairement composée de documents administratifs. Nous montrons ensuite que son savoir sur l'objet d'art, rarement explicité, est bel et bien en jeu dans ses interventions, et investi dans sa pratique même. Nous soulignons enfin la forte charge théorique dont sont généralement empreintes les restaurations. Prendre en compte ces dimensions invite à prolonger les réflexions proposées par les sociologues et les philosophes du pragmatisme américain² : elles nous permettent de souligner que la restauration des œuvres d'art est une activité savante, faisant parfois l'économie de la verbalisation, et conduisent à développer une approche plus complexe de la « technique », pour montrer tout ce que celle-ci sédimente de savoir historique, de normes professionnelles et d'enjeux philosophiques.

Les femmes et la restauration des peintures au XVIII^e siècle

- 2 La restauration des peintures n'est pas organisée en corporation sous l'Ancien Régime : elle n'est soumise à aucune juridiction spécifique, ni exclusivement liée à une communauté de métier à Paris³. Elle est largement pratiquée par ceux dont l'activité principale est soumise à une corporation, comme la vente ou la production de tableaux. De surcroît, la proximité du lieu de vente et de l'atelier, souvent situés au sein même de l'habitation, permet de faire intervenir des artisans de manière discrète, comme personnel de renfort, souvent invisible dans les sources dont nous disposons. Toutes ces caractéristiques de l'activité au XVIII^e siècle promeuvent l'emploi des femmes⁴ : elles peuvent ainsi accomplir une tâche annexe au commerce, confinée dans l'univers domestique et qui ne nécessite pas la reconnaissance des corporations.
- 3 Dès le XVII^e siècle, la veuve Lange est connue pour son travail de restauratrice spécialisée dans les rentoilages (renfort de la toile d'origine par l'adhésion d'une nouvelle toile). M^{me} de Montpetit, l'épouse du peintre en miniature Vincent de Montpetit, est active aux côtés de son mari et nettoie les tableaux sans titre ni brevet⁵. Margherita Bernini, restauratrice née à Colmar en 1740, ou encore Marie Barret, Parisienne protégée par Vivant Denon et spécialisée dans la dépose des peintures murales, restaurent des peintures à Rome autour de 1800. Les femmes interviennent fréquemment sur le support des œuvres : les parties de l'activité ne nécessitant pas de compétence picturale leur paraissent dévolues. Au XVIII^e siècle, la répartition des compétences semble l'inverse de celle qui prévaut aujourd'hui – laquelle s'avère calquée sur une représentation genrée de la différence sexuelle, les hommes étant majoritairement chargés des interventions sur les supports des tableaux, tandis que les femmes réalisent le minutieux travail de la réintégration picturale⁶ : la part mécanique de l'intervention, peu valorisée autour de 1800, revient aux femmes, tandis que le travail de retouche, alors fondé en grande partie sur l'invention et le talent de peintre du restaurateur, leur échappe fréquemment.
- 4 La carrière de Marie-Jacob Godefroid réunit toutes les caractéristiques de l'activité féminine dans le domaine de la restauration. Les femmes artisanes ne sont pas rares sous l'Ancien Régime et l'important atelier qu'elle dirige après la mort de son époux représente un cas d'étude intéressant. Les Godefroid habitent une maison située au cloître Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, dont le rez-de-chaussée est occupé par une boutique de tableaux⁷. L'atelier de restauration est situé dans l'une des chambres : il s'agit donc d'un lieu distinct de l'espace commercial, en retrait, et inséré dans l'espace domestique, où Marie-Jacob exerce l'essentiel de son activité bien avant la mort de son époux⁸. Après le décès de celui-ci, en 1741, elle reste seule avec ses nombreux enfants. Bénéficiant du statut juridique spécifique accordé aux veuves sous l'Ancien Régime⁹, elle exerce une activité de marchande de tableaux et de restauratrice.

1. Mise en compétition de Marie-Jacob Godefroid et Robert Picault pour une transposition d'un tableau attribué à Holbein



1752, Paris, Archives nationales.

© Archives nationales.

- 5 La veuve est officiellement employée par les Bâtiments du roi à partir de 1743 pour restaurer les tableaux de la Couronne. Mise en concurrence autour de 1750 avec le plus célèbre restaurateur de l'époque, Robert Picault, elle prouve à l'Académie royale et aux Bâtiments du roi qu'elle est aussi capable de réaliser l'intervention qui faisait le succès de son principal concurrent : la transposition d'épargne, consistant à détacher la couche picturale d'une peinture de son support original sans détruire celui-ci, avant de la faire adhérer sur un nouveau fond¹⁰. Pour s'insérer dans le marché de manière offensive, elle propose de réaliser cette intervention pour une somme inférieure à celle demandée par son collègue et accepte de révéler le secret des procédés qu'elle utilise (fig. 1). Elle consent en outre à travailler jusqu'à sa mort pour une pension dix fois inférieure à celle demandée par Robert Picault. Elle développe donc une véritable stratégie d'intégration dans le milieu de la restauration à Paris autour de 1750, que lui permet son statut juridique spécifique et qui vise à écarter son rival.

Des factures et des lettres : un vocabulaire témoin

- 6 Tout au long de sa carrière, Marie-Jacob Godefroid a laissé des traces écrites de son activité. Ce sont majoritairement deux types de documents : des « mémoires d'intervention », c'est-à-dire des factures décrivant le travail réalisé, et des lettres, adressées à ses clients ou commanditaires. Plus d'une cinquantaine de procès-verbaux ou « mémoires » sont conservés aux Archives nationales de Paris. Ils ont été rédigés à partir de 1749 jusqu'à la mort de la restauratrice, en 1775. Une dizaine de lettres autographes ont également été préservées : elles sont généralement adressées à la

direction des Bâtiments du roi, soit au directeur lui-même (le marquis de Marigny ou le comte d'Angiviller), soit à son secrétariat (notamment au premier commis des Bâtiments, Charles Étienne-Gabriel Cuvillier).

- 7 On sait grâce aux travaux récents des *Science and Technology Studies* combien les documents produits autour du travail doivent être distingués de l'activité elle-même¹¹ : s'ils ne témoignent pas des manipulations et sont clairement adressés aux commanditaires, ces procès-verbaux d'intervention permettent néanmoins d'observer les connaissances mobilisées par la veuve, que ce soit directement lors de la réparation des œuvres ou par la suite auprès de ses clients. Ses écrits témoignent non seulement de son savoir et de ses compétences, mais aussi des normes et des exigences de l'institution commanditaire. L'analyse comparative du vocabulaire employé dans les différents mémoires tout au long de sa carrière nous éclaire en effet sur les conventions selon lesquelles s'exerce le travail de la restauratrice. Par *conventions*, nous entendons les normes du milieu dans lequel elle travaille, en l'occurrence celui des Bâtiments du roi¹².
- 8 L'atelier de restauration de la veuve Godefroid fonctionne suivant une division du travail bien établie. La restauratrice n'effectue que très rarement les interventions de retouche : elles sont généralement à la charge de ses collaborateurs, notamment du marchand et copiste François-Louis Colins. Dans un mémoire d'intervention daté de 1757, elle mentionne cette partie de la restauration en ces termes : « Repeindre le paysage et une partie des deux chiens¹³ [...] ». Toutefois, en 1768, lorsque la veuve intervient sur les peintures du cycle de Rubens de la galerie du Luxembourg, elle emploie un vocabulaire différent de celui utilisé onze ans plus tôt pour qualifier le travail sur la couche picturale. Elle déclare ainsi avoir « levé les anciens repeints avec beaucoup de soin », « avoir donné son premier éclat » au cycle et avoir « reglacé légèrement à l'outremer plusieurs endroits nécessaires et repointillé plusieurs endroits dans les chairs¹⁴ ».
- 9 Selon le *Dictionnaire* de Pernety, le verbe « pointiller » est utilisé pour la peinture en miniature. Sous la plume de la veuve, il décrit sans doute l'intervention consistant à remplir précautionneusement de petites lacunes¹⁵. À la fin des années 1760, son utilisation est généralisée par la direction des Bâtiments du roi pour désigner la phase de réintégration de matière picturale. L'Académie souligne combien il est important de ne recouvrir que les parties lacunaires, s'opposant ainsi aux pratiques anciennes : « Celui qui était chargé de la réparation peignait, pour accorder le tableau, la partie entière [...] au lieu qu'aujourd'hui on ne couvre que la partie nécessaire et en pointillant¹⁶. » Les interventions sur la couche picturale n'ont pas été conservées et il est difficile d'identifier avec précision la réalité matérielle de ces règles. On saisit surtout ici, à partir du lexique employé, combien les prérogatives évoluent. Tout comme le retrait affirmé des repeints, ou la légèreté revendiquée du glacis à l'outremer, l'emploi du terme « pointillé » indique aux commanditaires que l'on a effectué des retouches d'une superficie limitée. Le verbe est ainsi à la fois promu par l'Académie royale qui supervise ces restaurations et employé par la veuve dans les procès-verbaux à la fin des années 1760. Dix ans plus tôt, le lexique mobilisé pour ces interventions était bien différent (« Repeindre... »).
- 10 Si les mémoires de la veuve témoignent des conventions en fonction desquelles elle exerce son métier, ils rendent compte aussi d'initiatives qui lui sont propres. Ses lettres attestent son intérêt pour la conservation des objets, en quoi elle se montre

particulièrement originale et précurseur : en 1774, elle prend par exemple fortement position contre la réalisation d'une restauration, préconisant plutôt que l'on change l'objet de place. Dans une lettre au directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, elle s'oppose ainsi à la transposition de la *Sainte Famille* de Raphaël que propose son concurrent Robert Picault :

« Aujourd'hui que tout dépend de votre grandeur qui m'honore de sa confiance, je peux lui certifier que je suis toujours opposée à lever la *Sainte Famille* de Raphaël peinte sur bois de cèdre non sujet aux vers : si cette planche est un peu mutilée, ce qui est réparable, c'est d'avoir été sur une cheminée où l'on faisait un feu ardent. J'ai toujours persisté pour la faire ôter de là¹⁷. »

- 11 Dans un contexte où la transposition est encore très généralement pratiquée, et souvent préférée à tout autre type d'intervention, cette prise de position témoigne d'un intérêt nouveau pour le lieu de conservation. Les données techniques signalent clairement sa connaissance des matériaux, et notamment des essences de bois. La veuve démontre aussi sa capacité à anticiper et à mesurer l'action de la chaleur sur la toile, ainsi que l'évolution des produits. Cette expertise sur les causes de la dégradation des objets est repérable dans d'autres documents, comme les mémoires fournis sur la restauration de la galerie des Rubens du palais du Luxembourg autour de 1769. Elle y analyse les raisons de l'altération des couleurs pour des raisons hygrométriques : « Les bleus étant presque éteints ou mangés par la longue succession des fortes humidités¹⁸. » Ce savoir technique est explicité par la restauratrice dans les rapports demandés par l'administration, comme lors des conflits qui l'opposent à Robert Picault en 1750 et 1774, ainsi que, comme nous le verrons, en 1760.
- 12 À la fin du XVIII^e siècle, les restaurateurs auront plus fréquemment tendance à faire part de leur savoir par écrit. Ils vont jusqu'à rédiger et faire publier le résultat de leurs travaux. Le fils de la veuve Godefroid, Joseph-Ferdinand-François, également restaurateur, publiera par exemple une description des tableaux de la cathédrale Notre-Dame, qu'il a lui-même restaurés en 1781, attestant ses connaissances historiques et iconographiques en matière de peintures anciennes, ainsi que son approche critique de la qualité des œuvres¹⁹. D'autres restaurateurs en Europe, comme le Romain Pietro Palmaroli, transmettront par écrit leur expertise en matière de couleurs et de conservation des matériaux²⁰, avant que ne soient imprimés en Allemagne les premiers traités intégralement consacrés à la restauration à la fin des années 1820, tel le texte publié en trois volumes par Christian Köster entre 1827 et 1830²¹.

Des compétences réinvesties au cours de l'intervention

- 13 Identifiables par les comptes rendus des interventions que rédige Marie-Jacob Godefroid, ses connaissances sont également mobilisées lors des manipulations des œuvres. Fondées sur l'expérience, elles témoignent du lien indissociable qui unit savoir théorique et savoir pratique dans les métiers d'artisanat²². Dans la seconde moitié des années 1760, la veuve est mise en concurrence avec Robert Picault pour déposer un plafond du château de Vincennes attribué à Simon Vouet. Elle est invitée à donner son avis et à évaluer le montant de l'intervention. En 1766, après diverses expérimentations pour détacher la peinture, elle propose d'y renoncer, étant donné l'extrême difficulté

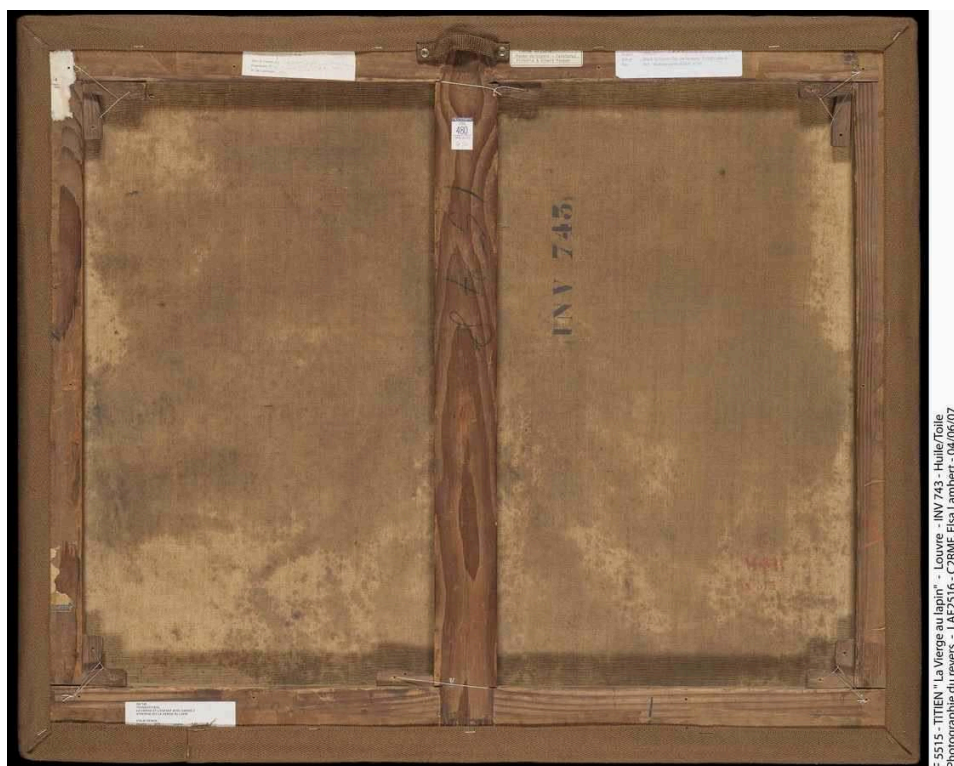
de la tâche. Elle justifie cette conclusion par une analyse technique, en faisant part de sa conviction que le peintre avait réalisé la peinture à même le plâtre, sans couche préparatoire, avec des pigments dilués dans de la térébenthine²³. Marie-Jacob Godefroid fournit ici à Charles-Nicolas Cochin une description précise de la méthode employée, selon elle, par Simon Vouet. Cette méthode a été identifiée empiriquement par la restauratrice, à la suite des échantillons pris sur le plafond, comme le relate Cochin : « La difficulté que l'on a découverte en faisant divers essais sur des fragments de ce même plafond... »

- 14 Un autre chantier permet de souligner le processus par lequel la restauratrice acquiert ses compétences. En 1749 et 1755, elle intervient deux fois sur le plafond du salon d'Hercule à Versailles, peint par François Lemoyne en 1733. Elle est chargée de renforcer l'adhésion de la toile au plafond. Elle réalise dans un premier temps des incisions, qui lui permettent d'en démaroufler les lés. Décollés, grattés au revers, ils sont ensuite de nouveau marouflés. Une restauration récente a permis de réaliser des analyses sur ce plafond²⁴. La maroufle d'origine était de couleur marron avec des inclusions de grains jaunes, rouges, noirs ou incolores, témoignant de la présence de matières naturelles comme la terre de Sienne, le jaune de Naples, le noir d'os et le charbon, avec un liant à l'huile de lin. La technique de l'époque consistait en effet à faire réduire en les chauffant les résidus du pinceleur pour obtenir un matériau suffisamment adhésif. Les restaurateurs qui sont intervenus récemment sur le plafond ont aussi observé deux couches de maroufle superposées, très proches dans leur composition l'une de l'autre. Si la seconde couche est bien celle posée par la veuve, elle aurait alors utilisé un adhésif semblable à la maroufle d'origine²⁵. Cette attention témoigne de sa bonne connaissance des peintures anciennes. On peut supposer qu'elle a acquis ce savoir suite à son intervention sur l'œuvre. Elle a pu en effet observer la maroufle au moment où elle a décollé la toile, et se faire une idée précise du type d'adhésif utilisé.
- 15 Entre 1750 et 1775, le savoir de la restauratrice n'est donc pas l'objet d'une théorisation explicite. Mais le débat ou la controverse – en l'occurrence, pour la veuve Godefroid, la mise en concurrence avec un autre restaurateur – peut être le moment de la verbalisation des connaissances. En outre, l'activité dépend des conventions dont témoigne le vocabulaire des procès-verbaux de la veuve. Elle est enfin liée à ce que nous pourrions appeler des paradigmes, dont nous saisissons la transformation en comparant la fréquence et les modalités des différentes interventions de restauration. Ces conditions sont généralement implicites, et ne font l'objet d'une énonciation qu'à un moment délicat de l'histoire du processus. Une pratique contestée, un contexte politique renouvelé, peuvent conduire à la formulation de normes, ou à leur reformulation.

Théorie et pratique, ou quand les catégories s'effrangent

- 16 Comme plusieurs femmes restauratrices au XVIII^e siècle, la veuve Godefroid réalise notamment des rentoilages, attestés dans ses procès-verbaux par l'expression « remis sur toile » (fig. 2)²⁶.

2. Titien, La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine dit « La Vierge au lapin »



Vers 1525-1530, huile sur toile, 71 x 87 cm; rentoilé en 1749 par la Veuve Godefroid. Paris, musée du Louvre ; photographie du revers, C2RMF.

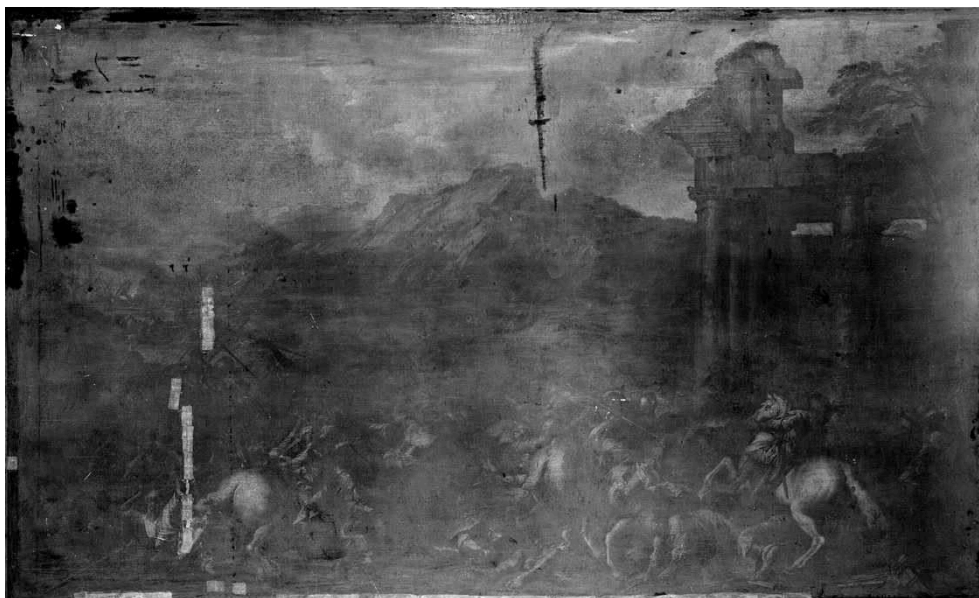
© C2RMF / Elsa Lambert.

- 17 L'expression peut parfois évoquer aussi une autre activité, la transposition des peintures. En 1752, lors de l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, elle montre quatre œuvres restaurées par ses soins, exposées parmi les tableaux des autres peintres : un « tableau [...] dans le goût de Titien » ; « un tableau de Bertin » ; « un tableau de Paul Brill » ; « un tableau d'un élève de Bourguignon ». Ses interventions sont mises en évidence selon des modes bien particuliers²⁷. La planche de bois du panneau du premier tableau, sur laquelle est encore apparente une partie de la peinture déposée, est présentée à côté de la peinture sur son nouveau support. Les deux tableaux suivants sont visibles sans leur support d'origine, souvent abandonné après l'opération. Le panneau du dernier tableau a été scié en deux par la veuve dans le sens de la longueur : elle n'en a ensuite transposé qu'une moitié, laissant l'autre dans son état d'origine et les présentant toutes deux à l'appréciation du public, souvent dubitatif devant cette nouvelle pratique.
- 18 Ces dispositifs contribuent à la notoriété de la veuve, comme en témoigne la critique du Salon faite par un visiteur anonyme²⁸. Mais ces restaurations exposées dans l'espace public ont un autre intérêt, pour ce qui nous concerne : elles renvoient à une certaine conception de l'œuvre d'art en France au XVIII^e siècle. Déposée, transposée, disloquée, l'œuvre est en effet conçue comme un ensemble hétérogène constitué par des éléments matériels que l'on peut détacher. Les différentes parties sont en outre hiérarchisées : l'œuvre est essentiellement assimilée à sa pellicule picturale, alors que son support ne présente que peu d'intérêt. Cette conception est généralement implicite : elle se caractérise par un désintérêt pour le support de l'objet, considéré comme contingent.

L'idée est toutefois énoncée en 1753 par le graveur Jacques Gautier d'Agoty : « Je demande donc présentement : qu'est-ce qui est plus précieux dans l'ouvrage d'un grand maître, si c'est le fond ou la peinture ? Je crois qu'il sera d'abord décidé que la toile ni la planche ne font le tableau²⁹. » En France, cette approche de l'œuvre constituée de deux parties distinctes semble s'imposer au moment où se développe la pratique de la transposition. Le tableau est ainsi décrit lorsqu'il est techniquement possible de séparer la couche picturale de son support. L'intervention, que réalisent fréquemment la veuve Godefroid et son collègue Robert Picault autour de 1750, paraît alors à l'origine d'un nouveau rapport à l'objet.

- 19 Une autre restauration montre comment certaines œuvres d'art sont redéfinies dans la seconde moitié du siècle. Autour de 1750, la découpe et l'agrandissement des tableaux sont pratiqués par la veuve. Restaurant en 1755 une *Bataille* de Salvatore Rosa, elle ajoute un lé en bas du tableau et des bandes sur toute la hauteur des côtés³⁰. Cela est encore visible aujourd'hui grâce à la photographie ultraviolet (fig. 3). Ce type d'intervention est courant au XVIII^e siècle et concerne de nombreuses œuvres de la collection royale. La modification des dimensions des tableaux, réduites ou agrandies, était effectuée de manière à intégrer la peinture dans un contexte architectural donné, et ce indépendamment de la valeur de l'œuvre. Cette tendance diminue cependant à partir des années 1770, peu avant la mort de la veuve. Lié au projet de musée que souhaitait ouvrir le comte d'Angiviller, le respect progressivement accordé à l'intégrité des tableaux est révélateur d'un tournant dans la conception des objets d'art et de leur finalité, tournant qui ne sera énoncé que postérieurement.

3. Salvatore Rosa, *Bataille héroïque*



1652, huile sur toile, 214 x 351 cm; dimensions modifiées en 1755 par la Veuve Godefroid. Paris, musée du Louvre ; photographie fluorescence UV, C2RMF.

© C2RMF.

- 20 Plus de vingt ans après le décès de Marie-Jacob, une polémique éclatera au musée du Louvre au sujet d'une peinture découpée par un restaurateur. Une commission d'artistes et de restaurateurs, nommée pour répondre aux critiques en 1797 formulées par Anthelme Marin au sujet des pratiques du musée, se prononcera contre les

découpes et affirmera leur caractère transgressif. Elle énoncera une conception de l'œuvre d'art désormais présentée comme un tout, composée par le peintre pour un cadre spatial donné, et destinée à avoir un impact sur le spectateur. L'intégrité de la surface picturale est alors affirmée comme une condition essentielle, de sorte que « toute suppression, même d'une partie qui semblerait n'être qu'une prolongation arbitraire d'un fond dans lequel aucun objet intéressant ne se trouve, peut devenir nuisible³¹ ». Les découpes et les agrandissements, réalisés notamment par Marie-Jacob Godefroid, se raréfient. Progressivement, les tableaux de la collection royale ne sont plus conçus comme des objets ajustables que l'on peut adapter à leur nouvel emplacement. Cette conception de l'œuvre était déjà perceptible dans le travail de restauration dès les années 1775. Ce mouvement nous permet de souligner la forte charge théorique qui imprègne des interventions matérielles aussi concrètes que la restauration des peintures, sans que celle-ci soit toujours explicitée.

- 21 La restauration des œuvres d'art invite ainsi à repenser en profondeur le rapport entre théorie et pratique. D'une part, le savoir sur l'art des restaurateurs est rarement explicité avant 1780, même s'il est perceptible dans les nombreux documents produits, et peut être énoncé à l'occasion d'une controverse. D'autre part, ces interventions sur les objets sont porteuses de ce qui relève, selon un découpage épistémologique conventionnel, du domaine de la pensée. Comme le suggérait déjà Daniel Miller dans le domaine de l'anthropologie³², la dichotomie qui structure encore souvent les sciences humaines, distinguant par exemple l'histoire des idées de l'histoire des techniques, semble ici peu pertinente. Dans le domaine de l'art, la restauration montre en effet que la pensée s'imbrique dans la matière même, tandis qu'en retour, les pratiques sont porteuses d'une importante charge théorique. La pensée est ainsi logée dans les actes et produite par les gestes.
- 22 L'étude du savoir sur l'art implique aujourd'hui une réflexion approfondie sur les catégories qui structurent la discipline, et une remise en question critique des dichotomies traditionnelles. Suivant cette optique, les questions liées à la fonction et au statut des œuvres gagnent selon nous à être abordées par le biais d'exemples précis et de cas concrets, et non de manière abstraite, à l'aide de grandes généralités. L'étude des écrits portant sur la matérialité des œuvres permet de cerner de manière critique et ponctuelle les négociations qui entourent la définition des objets d'art : elle induit une nouvelle approche de ces questions et montre que celles-ci ne se posent ni ne se résolvent prioritairement dans la littérature critique ou philosophique privilégiée en l'histoire de l'art. Des textes jugés mineurs et méconnus, tels les écrits des restaurateurs, peuvent ainsi devenir des sources importantes et riches pour la discipline. Enfin, l'analyse des manipulations elles-mêmes nous incite, comme le suggérait déjà Michel de Certeau, à nous « avancer vers la mer » :
- 23 « Un problème particulier se pose quand, au lieu d'être, comme c'est habituellement le cas, un discours sur d'autres discours, la théorie doit s'avancer au-dessus d'une région où il n'y a plus de discours. Dénivellation soudaine : le sol du langage verbal se met à manquer. L'opération théorisante se trouve là sur les limites du terrain où elle fonctionne normalement, telle une voiture sur le bord de la falaise. Au-delà, il y a la mer³³. »

BIBLIOGRAPHIE

Bachelet 1995

Nicolas BACHELET, *Les Femmes et le droit des corporations d'Ancien Régime*, mémoire de DEA, université de Nantes, 1995.

BECKER (1982) 2006

Howard BECKER, *Les Mondes de l'art*, présentation de Pierre-Michel Menger, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, (1982) 2006.

CERTEAU (1980) 1990

Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, (1980) 1990.

CHATELUS 1991

Jean CHATELUS, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

CONTI 1971

Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa, 1971.

COURAJOD 1869

Louis COURAJOD, « L'administration des Beaux-Arts au milieu du XVIII^e. La restauration des tableaux du roi », *Gazette des Beaux-Arts*, 1869 (2), p. 372-376.

DUCAMP 2001

Emmanuel DUCAMP (dir.), *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles : Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, Paris, A. de Gourcuff, 2001.

ÉTIENNE 2010

Noémie ÉTIENNE, « Édifier et instruire : une typologie des restaurations exposées à Paris autour de 1750 », *CeROArt*, 5, 2010. [En ligne] <http://ceroart.revues.org/index1466.html>, consulté le 09 juillet 2012.

ÉTIENNE 2011a

Noémie ÉTIENNE, « Polémique et politique. La réception des peintures restaurées à Paris après spoliation (1795-1815) », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 9-17.

ÉTIENNE 2011b

Noémie ÉTIENNE, « Les peintures en pièces détachées : tableaux disloqués et critères de sélection en Europe (1775-1815) », dans Anne Richard-Bazire et Martin Drouin (dir.), *La Sélection patrimoniale : 6e Rencontre internationale des jeunes chercheurs en patrimoine*, Montréal, Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM / Multimondes, 2011, p. 275-288.

GAUTIER D'AGOTY 1753

Jacques GAUTIER D'AGOTY, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, Paris, Jorry, 1753.

GODEFROID 1781

Joseph-Ferdinand GODEFROID, *Description historique des tableaux de l'église de Paris*, Paris, Veuve Hérissant, 1781.

GUIFFREY 1872

Jules GUIFFREY, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764, 1774*, Paris, Baur et Détaille, 1872.

GUIFFREY 1910

Jules GUIFFREY (éd.), « Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910.

HAFTER 2007

Daryl M. HAFTER, *Women at Work in Preindustrial France*, University Park, Pennsylvania State University, 2007.

HÉNAUT 2008

Léonie HÉNAUT, « Montée en qualification et perte de contrôle. Les restaurateurs de tableaux et leur document de travail », dans Anne-Marie Arborio, Yves Cohen, Pierre Fournier (dir.), *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, La Découverte, 2008, p. 95-112.

JURATIC et PELLEGRIN 1994

Sabine JURATIC et Nicole PELLEGRIN, « Femmes, villes et travail en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle : quelques questions », *Histoire, Économie, Société*, 3/1994, p. 477-500.

KÖSTER (1827-1830) 2001a

Christian KÖSTER, *Über Restauration alter Ölgemälde*, Heidelberg, C. F. Winter, 1827-1830 ; réédité avec une introduction de Thomas Rudi, Bücherei des Restaurators (hrg. Ulrich Schiessl), Leipzig, Seeman, 2001.

KÖSTER 2001b

Christian KÖSTER, « Il Manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830 », dans Giuseppina Perusini (éd.), *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, traduit par Giuseppina Perusini, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2001.

LATOUR (1987) 2005

Bruno LATOUR, *La Science en action : Introduction à la sociologie des sciences*, trad. Michel Biezunski, Paris, La découverte, (1987) 2005.

MAROT 1950

Pierre MAROT, « Les origines de la transposition en France », *Annales de l'Est*, 1950, p. 241-282.

MILLER 2005

Daniel MILLER (dir.), « Introduction », dans *Materiality*, Durham, Duke University Press, 2005.

PALMAROLI 1813

Pietro PALMAROLI, « Osservazioni sopra la pratica del dipingere ad olio tenuta dalle scuole fiorentina, veneziana e fiamminga ne'loro migliori tempi con note », dans Lorenzo

Marcucci, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti gli smalti e le vernici di Lorenzo Marcucci ed osservazioni fatte dal medesimo sopra la pratica del dipingere ad olio tenuta dalle scuole fiorentina, veneziana e fiamminga ne' loro migliori tempi colle note del sig. Pietro Palmaroli restauratore di quadri antichi*, Rome, Imprimerie Lino Contedini, 1813, p. 199-240.

PERNETY 1757

Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757.

POLANYI 1958

Michael POLANYI, *Personal Knowledge. Towards a Post Critical Philosophy*, Londres, Routledge, 1958.

POLANYI 1967

Michael POLANYI, *The Tacit Dimension*, New York, Anchor Books, 1967.

Procès-verbaux de l'Académie royale 1920

Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français par Henry Lemonnier, t. VI, Paris, Edouard Champion, 1920.

SAVARY DES BRUSLONS 1723

Jacques SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel du commerce*, Paris, J. Estienne, 1723.

SCHWAB 2004-2005

Clotilde SCHWAB, *Marie-Jacob van Merlen, appelée la Veuve Godefroid, restauratrice des tableaux du roi de 1741 à 1775, restauratrice pour les particuliers et marchande de tableaux*, mémoire de Master 1, Paris, École du Louvre, 2004-2005.

SENNETT (2008) 2010

Richard SENNETT, *Ce que sait la main. La Culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, (2008) 2010.

NOTES

*. L'auteure remercie les directrices de la publication pour lui avoir permis de présenter ses recherches et pour leurs nombreuses suggestions.

1. Sur la veuve Godefroid, voir COURAJOD 1869 ; MAROT 1950 ; CONTI 1971 ; CHATELUS 1991 ; SCHWAB 2004-2005.

2. Sur ce sujet, voir POLANYI 1958 ; POLANYI 1967 ; SENNETT (2008) 2010.

3. Aux 6 corps qui constituent l'aristocratie corporative s'ajoutent les 118 communautés de métier, pour totaliser les 124 « corps et communautés de métiers » parisiens de l'Ancien Régime. À ces deux catégories bénéficiant de statuts s'ajoutent encore les métiers libres, sans statuts. Voir SAVARYDES BRUSLONS 1723.

4. Sur le travail des femmes sous l'Ancien Régime, voir notamment JURATIC et PELLEGRIN 1994 ; HAFTER 2007.

5. « Comme cette opération conservatrice de la peinture y est en quelque sorte étrangère, le Sieur de Montpetit n'aurait pas pu s'y livrer sans se distraire des travaux de son art. Son épouse a bien voulu se charger des travaux de cette partie. » *Journal de Paris* du 6 août 1780, p. 889.

6. Voir l'étude quantitative réalisée et le graphique publié par HÉNAUT 2008.
7. Voir l'inventaire après décès de Marie-Jacob Godefroid, Paris, Archives nationales (AN), MC ET XXIV 885, 6 décembre 1775, « Inventaire après décès de la dame Van Merlen, veuve Godefroid ».
8. Paris, AN, MC ET XXIV 885, 6 décembre 1775, « Inventaire après décès de la dame Van Merlen, veuve Godefroid ».
9. Marie-Jacob Godefroid a peut-être été reçue maîtresse de l'Académie de Saint-Luc en 1736 comme fille de maître. Les veuves jouissent en outre d'un statut privilégié sous l'Ancien Régime. La viduité modifie le statut juridique de la femme. Libérée de l'autorité maritale, elle acquiert une pleine capacité juridique qui lui permet notamment de disposer de ses biens et de passer des contrats en son nom. Face aux nouvelles charges financières qui leur incombent, de nombreuses veuves sont toutefois dans une situation précaire : voir BACHELET 1995.
10. MAROT 1950.
11. LATOUR (1987) 2005.
12. La notion de convention est définie par Howard Becker comme la « communauté d'expériences et de pratiques propres à un groupe social, qui s'incarnent dans des comportements habituels et des conceptions conventionnelles, partagés par tous ». Voir BECKER (1982) 2006, p. 10.
13. Paris, AN, O1 1922 A1-63, juin 1757.
14. « Mémoire de restaurations faites aux trois grands tableaux de la galerie de Rubens au Luxembourg pendant les années 1768 et 1769 par la Veuve Godefroid, sous les ordres de M. le Marquis de Marigny [...] remis au bureau le 7 septembre 1770. » Paris, AN, O1 1922 A1-95.
15. PERNETY 1757, p. 472.
16. *Procès-Verbaux de l'Académie royale*, 1920, t. VI, p. 242-243.
17. Paris, AN, O1 1912.2 - 69, lettre de la Veuve Godefroid à d'Angiviller, 9 juin 1774.
18. Paris, AN, O1 1922 : « Mémoire des restaurations faites à la galerie de Rubens au Luxembourg dans les années 1768 et 1769 par la veuve Godefroid, sous les ordres de M. le Marquis de Marigny directeur et ordonnateur des Bâtiments du roi. »
19. GODEFROID 1781. Nous avons pu attribuer ce texte avec certitude, publié sans nom d'auteur.
20. Voir aussi PALMAROLI 1813.
21. KÖSTER (1827-1830) 2001a ; voir aussi KÖSTER 2001b.
22. SENNETT 2010.
23. « Cette impression séchée [avant] que le peintre aurait produit deux couches de couleur l'une sur l'autre, que l'on pourrait séparer : l'une attachée et imbibée dans le plâtre resterait perdue avec ce plâtre que l'on détruirait, et l'autre séparée et enlevée se pourrait transporter sur une toile. Mais Vouet ayant peint au premier coup sur le plâtre même, et vraisemblablement avec beaucoup de térébenthine, la couleur est dans le plâtre et n'a point d'épaisseur à la surface [...]. On sera donc dans la nécessité à laisser, avec la couleur, une surface de plâtre, qui, si elle conserve quelque épaisseur, ne sera point malléable. Et si elle est infiniment mince, elle ne conservera point assez de vigueur dans le coloris et d'ailleurs, étant si friable, elle sera toujours susceptible de pulvérisation. C'est pourquoi il paraît qu'il n'y a pas d'espérance de succès. » Paris, AN, O1 1911.1-59, lettre de Charles-Nicolas Cochin au marquis de Marigny, traduisant les conclusions de la veuve, 1766.
24. DUCAMP 2001.
25. Ces éléments ont été relevés par SCHWAB 2004-2005, p. 39.
26. Le rentoilage du Titien est ancien et porte une estampille royale. Il a été réalisé à la colle, probablement par la veuve. Pour ce faire, la restauratrice collait sans doute une gaze, une demi-toile et une toile au revers du tableau. L'adhésif utilisé pourrait être de la colle de pâte (colle de farine de seigle ou de froment mélangée à de la colle de peau et de l'eau). La toile de rentoilage est sans doute en lin ou en chanvre. Voir SCHWAB 2004-2005.

27. « 237. Tableau peint à gouache. Représentant un enfant de quatre pieds de haut dans le goût du Titien, levé de dessus son fond de bois et remis sur toile. La figure est restée imprimée sur le bois, ce qui en fait la preuve. On sait que le genre de cette peinture a dû rendre l'opération extrêmement difficile. Le tableau appartient à M. le comte de Caylus. 238. Un tableau de Bertin représentant Apollon piqué des flèches de l'Amour, levé de dessus une toile, et remis sur une toile neuve. 239. Un tableau de Paul Brill qui était marouflé sur bois, levé et remis sur une toile neuve. Il appartient à M. le baron de Thiers. 240. Un tableau d'un élève de Bourguignon, levé à moitié, et remis sur une toile neuve. Ces quatre tableaux furent présentés au roi, qui parut satisfait de l'ouvrage. » Voir GUIFFREY 1872 et ÉTIENNE 2010.

28. GUIFFREY 1910, p. 93.

29. GAUTIER D'AGOTY 1753, p. 195-196, note 35. Cet argument a de nouveau été évoqué en 2008 lors d'un colloque à l'Institut suisse de Rome. Voir aussi ÉTIENNE 2011b.

30. « À une bataille peinte par Salvatore Rossa de 9 pieds sur 7 pieds, [tableau] qui était posé dans la salle des Glaces à Versailles où il a été envoyé à Paris pour être placé au Luxembourg tout écaillé et pourri en bas du tableau, l'avoir mis sur toile et ajouté une bande en bas de 6 pouces et deux bandes de côté de 7 pieds de hauteur. Cet ouvrage pour l'avoir mis sur toile, augmenté pour tenir toutes les écailles remplies plusieurs fois, m'a occupée 5 jours fixé à 18 livres, font 90 livres. Un châssis à clefs double croix : taxé 106 livres. Toile neuve 6 armures, à 2,5 livres : 13 livres 5 sols. M. Colins a nettoyé les tableaux et peint les augmentations et plusieurs endroits nécessaires et gâtés : cet ouvrage l'a employé 6 journées : 144 livres. » Paris, AN, O1 1922 B1.

31. Paris, AN, F21 570, dossier 5 (musée du Louvre, an II-1814), 111. Voir ÉTIENNE 2011a.

32. MILLER 2005, p. 14.

33. CERTEAU (1980) 1990, p. 97.

AUTEUR

NOÉMIE ÉTIENNE

Université de Genève et université Paris I